Domingo 23 de enero de 1994

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor Tomas Eloy Martinez

ALBERTO BRECCIA-CARLOS TRILLO

DOS GRANDES DE LOS CUADRITOS

En esta edición dedicada a la historieta, Primer Plano presenta a pocos de sus representantes, pero los mejores: el mejor dibujante, el fallecido Alberto Breccia, en una entrevista de Osvaldo Aguirre final e inédita (páginas 2-3); el mejor guionista, Carlos Trillo, cuya reciente "Cybersix" vende cada mes ciento cincuenta mil ejemplares, en retratos de Juan Sasturain, Guillermo Saccomanno y Miguel Rep (páginas 4-5); y la mejor tira, "Calvin & Hobbes", del estadounidense Bill Watterson.

...y otro grande, pero chiquito: Calvin & Hobbes, de Bill Watterson, por Rodrigo Fresán

8











UN TAL BRECCIA

Fallecido el pasado 10 de noviembre -tan luego, el día del dibujante- Alberto Breccia marcó, indeleblemente y para siempre, la historieta. De "Sherlock Time" a "Perramus", pasando por "Los mitos de Cthulhu", "Mart Cinder", "Un tal Daneri", "La gallina degollada" y su versión de "El eternauta", Breccia dibujó siempre las tensiones y los efectos de las tensiones. En estas páginas, a una de las últimas entrevistas que concedió, se suma un texto de Oscar Steimberg sobre la particular manera en que Breccia podía narrar con sus dibujos.

OSVALDO AGUIRRE



Ya con *Sherlock Time* (1958) ocupó en la historieta el lugar que merece: uno de los primeros. *Mort Cinder* (1962) hizo que los críticos observaran la inclusión de elementos de la plástica; para algunos, inclusive, esa historieta se situaba en las fronteras del género. A partir de entonces, Alberto Breccia consolidó su inserción en el mercado europeo. De su casa en Haedo, a 40 minutos del centro de Buenos Aires, salieron *Los mitos de Cthulhu* (1973), para *Il Mago*, o *Un tal Daneri* (1974), para *Alterlinus*. Recientemente se publicó, con salida simultánea en cinco países, su versión de *Drácula*, "un Drácula en broma, que hice en 1982". Otra adaptación –del "Informe sobre ciegos", capítulo de la novela *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato– espera su inminente edición.

Este dibujante, fallecido el pasado 10 de noviembre, ahora tan reconocido, se formó con mucho esfuerzo. A lo largo de años, en una época en que la historieta convivía con el folletín y la noticia de actualidad, realizó series e ilustraciones para revistas como *Tit-Bits* o *El Gorrión*. La historia comienza con un joven obrero que, en sus horas libres, aprende a dibujar copiando, dándose "porrazos contra la hoja de papel".

–Nací en Montevideo, en 1919: hijo, hermano, sobrino y nieto de uruguayos. Así que soy un uruguayo ciento por ciento. Después, cuando yo tenía tres años, mi padre se trasladó a Buenos Aires. Me crié, fui a la escuela, me hice hombre y me casé acá. Mis hijos, mis nietos y mi segunda esposa son argentinos. Pero yo sigo siendo uruguayo. No tengo por qué cambiar la nacionalidad. A mí me gusta el Uruguay, su historia, todo lo que sea uruguayo. Ir al Uruguay es el regalo que me hago siempre para mi cumpleaños, que es en abril.

–¿Está presente Montevideo en sus dibujos?

–No, porque le soy fiel. No la conozco tanto como para trasladar por lo menos el espíritu al papel. Yo puedo ir y sacar una foto, por ejemplo, de la calle Río Negro y 18 de Julio; y esa esquina la reproduzco tal cual. Pero eso no es más que una copia de una realidad momentánea. A lo mejor dentro de un año a esa esquina la tiran abajo, hacen un rascacielos y se acabó. Lo que quisiera graficar es el espíritu de Montevideo, no la realidad material; para eso tendría que haber vivido allá.

–En cambio, el ambiente de Un tal Daneri *–según usted ha dicho– es el del barrio de Mataderos...*

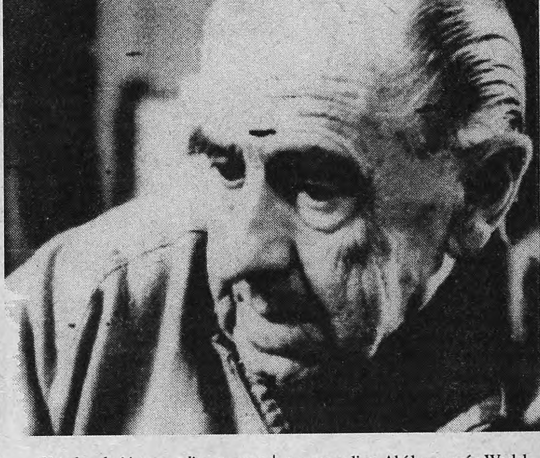
–Yo me crié en Mataderos, que es mi segunda patria. Ahí hice mis amigos, que conservo: nos reunimos en lo que antes era una pulpería y ahora, lamentablemente, es una pizzería. Cuando había tormenta –no me olvido nunca– se oía gritar a las vacas y a los chanchos que al día siguiente iban a ser sacrificados. Entonces, como Mataderos está tan presente en mí, está presente también en mis dibujos. Ambientar *Daneri* en Mataderos era recuperar un poco mi infancia y mi adolescencia.

DE ROCAMBOLE A VITO NERVIO. *–¿Cómo empezó a dibujar?*

–Yo era obrero. Hacía un trabajo muy desagradable, era rasqueteador de tripas. La única manera de salir de ese trabajo –quince o dieciséis horas diarias– era aprovechar mi incipiente habilidad para el dibujo. No fui un superdotado: fui un tipo con cierta habilidad. Cuando terminaba la jornada en el matadero iba a mi casa y dibujaba lo que podía. Con esos balbuceos empecé a buscar trabajo. En aquel entonces –año '36, '37– los diarios y revistas eran servidos por los sindicatos norteamericanos y europeos. Yo tenía que hacer una cosa tan buena como para que un jefe de redacción dijera: "Voy a dejar de lado una tira que me dan por nada para comprarle a este chico". Lógicamente, me rechazaban. Hasta que un buen día, a un señor le interesó lo que yo hacía. Me pagaba muy poco; ese poco me permitió dejar el otro trabajo. De esa manera, lenta, dolorosamente, me fui haciendo dibujante.

–¿Recuerda la primera historieta que publicó?

–Lo primero que hice fueron trescientas tiras mudas, cómicas, de un personaje llamado *Mr. Pickles*; nunca pude vender una. Después hice otro tanto de tiras de un detective chino, *Mu-Fa*; ahí pude vender diez. Cuando aquella empresa (Láinez) me aceptó, me encargó la adaptación de *Las aventuras de Rocambole*, para *Tit-Bits*. Lógicamente, salió un embrollo. Tuvieron que cortarla porque no se entendía nada: mataba personajes que aparecían veinte páginas adelante. Así empecé a sobrevivir de la historieta. Después vino *Kid de Río Grande*, con argumento mío.



–Usted trabajó para editores muy importantes en la historia del humor y la historieta: Manuel Láinez, Dante Quinterno, Cesare Civita. ¿Cómo fue su relación con ellos?

–Generalmente estos editores me llamaban. Sospecho que entonces no había muchos dibujantes; si no, no me hubieran llamado. Con ellos fui perfeccionando mi manera de dibujar. Estudié anatomía durante veinticinco años, solo, estudié luz y sombra. Todo ese esfuerzo, en un momento dado, fructificó. Donde tuve mucho respeto fue con Quinterno. Quinterno pagaba muy bien y, como era dibujante, sentía un respeto especial por el profesional. Cuando Cortinas decide dejar *Vito Nervio*, hace una selección de dibujantes y me elige. Ahí lo conocí a Wadel.

*–¿*Vito Nervio *representó su primer éxito?*

–Fue una historieta que entró en el público. Patoruzito tiraba trescientos mil y pico de ejemplares semanales. La recepción fue masiva, pero no llegaba a mí. En aquel entonces, creo que por suerte, el dibujante no era una vedette. Era un laburante, que hacía un trabajo oscuro, sin trascender. Ahora, no sé por qué misterio, se ha convertido en un tipo al que se reporta –como está haciendo usted– o al que se entrevista por televisión.

ANTES Y DESPUES DE MORT CINDER. *–Usted ha señalado, insistentemente, el olvido que rodea a Leo-*



Estas ilustraciones fueron tomadas del tercer volumen de "Perramus", La Isla del Guano, recién publicado por Co & Co.



nardo Wadel. ¿Cuál fue la importancia de este escritor?

–Generalmente los guiones se los hacía el dibujante. Wadel fue el hombre que inventó la profesión de guionista. Con él estaban Mariano Della Torre, el famoso Dante de Palos, Juan del Sur, Alfredo Insúa. Desde el punto de vista práctico, con quien mejor trabajé fue con Wadel. Usted sabía que podía contar con su guión en determinado día. Después aparece Oesterheld; ahí las cosas cambian.

–¿De qué manera?

–Oesterheld abrió caminos. Su importancia, que recién ahora comienza a valorarse, es muy grande. Se puede hablar de la historieta antes y después de Oesterheld, en todo el mundo; los guionistas posteriores son hijos suyos. Héctor era un hombre que se ponía delante de una maquinita de éstas (toca el grabador) y hablaba. Después una empleada lo pasaba en limpio: ésos eran los argumentos. Lo conocí en una reunión que hizo Hugo Pratt, un domingo, en su casa de Acassuso. Pero cuando decide sacar una revista -luego las famosas *Hora Cero* y *Frontera*– no me convoca.

–¿Cuándo comienza, entonces, su trabajo con Oesterheld?

–Yo era muy amigo de (Narciso González) Bayón, que tenía un viejo Chevrolet con el cual salíamos a pasear. Lo levantábamos a Pratt, al negro (Pablo) Pereyra, a Luisito Destuet y terminábamos por Olivos, por Acassuso. Un día, andando por Palermo en ese auto, me dice Hugo: "Vos sos una puta barata porque, pudiendo hacer un buen trabajo, estás haciendo*Vito Nervio*, que es una mierda". Textuales palabras. Yo me lo tragué –era el juicio de un amigo–, pero me dolió: *Vito Nervio* no era una mierda, ni yo una puta barata. Al poco tiempo, después de haber salido varios números de sus revistas, me llama Oesterheld: "Tengo un guión para vos –me dice-, si te interesa". Lo recibo –era *Sherlock Time*– y veo la oportunidad para demostrar que yo no era una puta barata. Lo hago y se publica. Entonces Pratt me llama: "Mirá, retiro lo dicho –dice–, te pido disculpas".

–¿Y cómo nació Mort Cinder*?*

–El editor quería una historieta de Héctor y mía; entonces él me manda un preguión. Le digo: "Nos reunimos y lo hablamos". Ibamos a cenar a El Palacio de la Papa Frita, en la calle Corrientes. No me gustaba que el guión siguiera una línea recta; soy un tipo que se cansa de un personaje. "Que sea movido, que cambie de escenario", le pido. Y un día me llega el argumento. Empiezo a buscar la cara de Mort Cinder: no me sale. Y se acercaba la fecha de publicación. Le digo a Héctor: "Demorame ocho o nueve semanas la aparición de Mort Cinder; cuando esté metido en la historieta, Mort Cinder va a nacer solo". Y así fue.

–En 1968, usted dijo: "Antes y después de Mort Cinder*, nada". ¿No le parece injusto, pensando por ejempo en* Sherlock Time*?*

–Antes de *Mort Cinder*, evidentemente, nada. Perdóneme la inmodestia, no soy vanidoso pero sé lo que vale y lo que no vale: *Mort Cinder* es una historieta de quilates. Y es también un acierto impensado. Cuando la hice puse mucho amor, toda la honestidad que podía y toda mi capacidad técnica. Pero a veces todos esos desvelos no bastan para que una cosa salga bien. En su momento, *Mort Cinder* disgustó a la gente, disgustó al editor y fue suspendida. Yo pasaba una situación anímica muy especial, porque mi mujer se estaba muriendo, me encontraba en la miseria, tenía que salir a buscar remedios con certificado de indigencia. Y eso dio lugar a *Mort Cinder*, pero hubiera querido hacerla en un momento de felicidad. Salió acá mal paga, en una revista que no leía nadie. Después, durante muchos años, tuve los originales en un ropero: "La guitarra en el ropero", dice el tango. Hasta que la compró *Linus*.

–Aquel mismo año el Instituto Di Tella organizó una Bienal de la Historieta. ¿Fue entonces cuando su obra ganó el reconocimiento de los grupos intelectuales?

–Ahí estaba (Oscar) Masotta; nos hicimos amigos. Pero al mismo tiempo, en Europa, los grupos intelectuales de Barcelona, con Roman Gubern, y de Italia, con Umberto Eco, se interesaron por la historieta. Trabajos que hasta ese momento estaban dormidos después resultaron ser importantes. Se los valoriza y empiezan a convertirse en piezas de museo, de coleccionistas que pagan precios muy altos por una plancha.

–Poco después da a conocer versiones de textos literarios. ¿Por qué elige a Lovecraft?

–Viajando por Europa, tomé un tren que iba, creo, de Barcelona a Milán. Para entretenerme, compré un libro de Lovecraft. Leí *El horror de Dunwich* y pensé: "Esto tengo que llevarlo a la historieta". No me pregunte si era una cuestión intelectual porque no me guío por esas cosas. Es una cuestión de instinto, digamos. Sabía que no me daba el cuero para hacerlo en ese momento. Pero me dedico a investigar quién era Lovecraft, que en aquel entonces –año '59– no era conocido. Así voy descubriendo qué leer y me acerco a *Los mitos de Cthulhu*.

LAS TRIPAS SOBRE LA MESA. *–Otra línea de su trabajo en la historieta es la docencia. ¿Cuáles son sus criterios de enseñanza?*

–Después de *Mort Cinder* yo ya tengo mi escuela. Antes había fundado la Escuela Panamericana de Arte, con Hugo Pratt, Joao Mottini y otros. No soy un maestro: soy un piloto que mantiene los barquitos en ruta, nada más: trato de sacar la fuerza que cada alumno tiene dentro. Cada uno es un mundo distinto; yo los cuido como a flores raras.

–¿Cómo llegó a la plástica?

–La plástica me interesó antes que la historieta. En aquel momento que conté, la historieta era el arma que me permitía dejar ese trabajo no desdoroso, pero... Bueno: hay trabajos lindos y feos, y el mío no era lindo. Toda mi vida he pintado; pero esa faceta está escondida, porque no quiero mezclar la hacienda.

–¿Las innovaciones que hace en historieta surgen de ese interés por la plástica?

–Las innovaciones no son deliberadas. Si yo me siento y digo: "A partir de ahora voy a innovar", me parece que eso es una chantada. Las innovaciones se producen porque determinados textos que uno ilustra lo obligan a buscar una gráfica adecuada para llegar al lector. Dando con la mayor propiedad toda la efectividad, la violencia o la dulzura que tenga ese texto. Para eso debo adecuar mi lenguaje gráfico: a lo mejor el pincel y la pluma –los bisturíes iniciales– no me sirven. A mí me puede servir trabajar con los dedos, como ya lo hice, o con la palma de la mano o con un manubrio de bicicleta o con un martillo. No importa con qué, porque no estoy haciendo una exhibición de habilidades: yo trabajo solo, a mi mujer no la deslumbro, ni siquiera mira cuando trabajo. Lo que hago es un producto que al lector le debe transmitir cosas.

–¿El hecho de trabajar en forma independiente le dio la posibilidad de experimentar?

–Esa libertad usted la paga, usted hace un trabajo que le puede llevar dos años, pero no está seguro de venderlo. Ese riesgo es el derecho de piso que paga para trabajar con libertad: si se aguanta el cimbronazo de no ganar un mango, de no ver sus dibujos publicados, de no saber si los va a publicar o qué éxito van a tener. Yo puedo elegir mis temas por inclinaciones literarias o gustos personales que a lo mejor al vecino no le interesan.

–¿Todavía tiene dificultades para publicar?

–He tenido y sigo teniendo problemas. Mi dibujo no es un producto potable, lo reconozco. Es una actitud que he asumido: hago lo que a mí me gusta. Y no es la mejor manera de vender las cosas. No sé si me va a leer un señor que es analfabeto y a quien le irrita –perdone la expresión– dos carajos lo que yo hago, o si me va a leer un intelectual: a mí no me interesa, el público es una cosa abstracta. Yo llego con mi altura, lo más honestamente posible, poniendo las tripas sobre la mesa cuando dibujo, con todo el amor que tengo. Pero hago lo que a mí me gusta: es un respeto que me debo.





EL RELATO DIBUJADO

A Breccia no le gustaba la historieta.

Lo dijo muchas veces. Por ejemplo, a Guillermo Saccomano: "A mí nunca me gustó la historieta. Inclusive, sigue no gustándome. Y sigo sin leerla".

Por supuesto, no era cierto que no la leyera: en el mismo reportaje, rinde homenaje a Caniff, dice que admira a Salinas, Battaglia y Buzzelli, explica por qué cree que aun más grande es Pratt y compara, con ejemplos, la historieta del momento con la del pasado. Pero tal vez, realmente, la historieta no le gustara, y en cada maestro le gustara otra cosa. Pedía "experimentar y arriesgar", y consideraba que los humoristas eran en general "más plásticos, más valiosos" que los historietistas.

Lo que pesaba más, para Breccia, ¿era –como se dijo mucho de él– el logro "plástico"? Puede acordarse que sí, pero siempre que se reconozca la importancia con que en su juego artístico incluía el relato dibujado; a veces, tematizando precisamente (arriesgadamente) su componente de repetición. Hace unos meses estuve por escribir la contratapa de un libro de historietas de Breccia: no pude. Eran transposiciones de obras literarias; algunas las conocía, pero no las había visto juntas; me superó la insistencia en algunos recursos, que ya me habían impresionado en versiones lejanas (como la de "La gallina degollada", de Quiroga) pero que ahora se reiteraban, con variantes, hasta dificultar la diferenciación entre un relato y otro. Creo, ahora, que debería haber reconocido lo que esas reiteraciones tenían de propio y de nuevo: el trabajo sobre las *formas* de cierta narrativa, especialmente la de *misterio* y *terror*, con sus cadencias, sus elipsis y sus duplicaciones y fragmentaciones súbitas del tiempo y del espacio. Nunca, para Breccia, la historieta sirvió para *difundir* obras literarias (y se pasó toda una vida, desde la revista *Aventuras* en adelante, trabajando sobre ellas). No obtendrá nada quien recurra a esas planchas para llegar por primera vez a los relatos de Quiroga o de Poe (cosa para la que algunos suponen que servirían las versiones en cuadritos): sí, quien acepte que ninguna lectura agota un texto, y que en cada una puede descubrirse allí otra ruptura de género; otra novedad de estilo, otro tema, otro modo de narrar y de leer.

Hay muchas maneras, seguramente, de salirse de la historieta trabajando en ella: una vez le pregunté a José Luis Salinas –un Salinas viejito, con audífono, mundialmente famoso desde hacía décadas– sobre su trabajo del momento, y le escuché un relato entusiasmado sobre una exposición de pintura –pintaba caballos– que preparaba. "Es lo que a uno le gusta... -aclaró–. Yo tuve que dedicarme a la historieta para vivir". Como un arquitecto medieval, Salinas construyó sus melancólicas páginas de aventuras contestando, a lo que imaginaba como un pedido social, con una comunicación que pronto fue previsible y perfecta. No era un arquitecto medieval, y su desgarramiento se expresó en parte en esos testimonios y esa pintura fuera de época; Breccia pudo, en cambio, meter su malestar en el trabajo de todos los días y convertirlo en herramienta.

Después de todo, tenía razón: no leía historietas. Buscaba en Caniff, en Pratt, en sí mismo, lo que hace que una serie de cuadros y páginas no pueda, de pronto, seguir leyéndose como lo que es, y pida una comprensión nueva, más allá de las *expectativas del público*, de sus cerrojos de estilo y de género.

OSCAR STEIMBERG

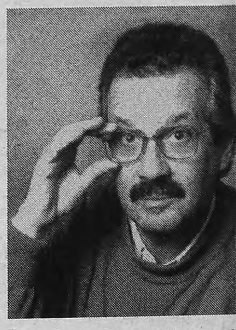
TRILLO, EL MONSTRUO

TRILLO

Trillo nunca está solo. Siempre se hace acompañar, por dibujantes o escritores o ensayistas; es muy raro ver algo firmado sólo por él. Imposible, bah. Siempre en dupla el pibe: Trillo-Saccomanno, Trillo-Altuna, Trillo-Bróccoli, Trillo-Dolina, Trillo-Mazzei, Trillo-Breccia, Trillo-Mandrafina. Siempre en duplas creativas, la más célebre es Trillo-Ema Wolf: dos hijos. La cuestión es que Trillo no puede estar solo. Es un tipo raro Trillo. No tiene veleidades literarias de esas "tengo que escribir un libro, en cuanto me haga un hueco en mi producción de guiones tengo que escribir EL libro". Carlos Trillo está orgulloso de crear historias e historietas. Goza con ellas. Trillo es esencial y visible a los ojos, basta ver la adaptación que hizo de La Pata de Mono, de Jacobs. Captó la esencia, sacó los envoltorios y nos narró el cuento con síntesis. Carlos trabaja para cada dibujante. Comprende cada estilo, y escribe diferente para el dibujo de Bernet que para Saborido, no es lo mismo una historia con Meglia que con García Seijas. Trillo hace historietas inolvidables todo el tiempo: El Reino Azul, Las Puertitas del Sr. López, las historias mudas, Alvar Mayor, Un tal Daneri, Light & Bold, ¡Custer!, ¡Antifaz!, La familia Panconara, Ciber Six, Merdichevsky, El Loco Chávez, El Ultimo Recreo, Fulú, Marco Mono, Bosquivia... uh, me quedo sin tinta. Trillo siempre nos hace quedar sin tinta a los dibujantes.

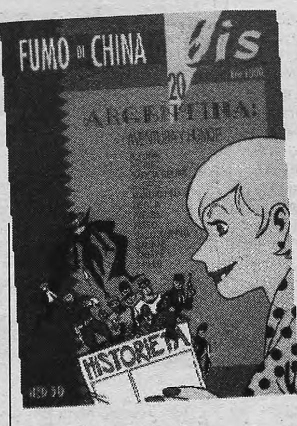
Ideas
Ideas
Ideas
Ideas
Miles de ideas
firma d'amico
REP

Aunque los azares del mercado internacional del comic –como sucede con el fútbol– hagan que publique en Italia más y mejor que en su país, Carlos Trillo sigue en su oficina de la calle Viamonte –donde funciona la revista Puertitas– y escribe allí los guiones que leen y premian cientos de miles de lectores. En este momento –mientras "El Negro Blanco" se publica en Turquía y se prepara una película sob[re] su personaje Custer– "Cybersix", con dibujos del deslumbran[te] Carlos Meglia, es el nuevo best seller del género en la penínsul[a:] ciento cincuenta mil ejemplares mensuales es su tirada inicial. Te[s]timonio de que nadie es guionista en su tierra.



JUAN SASTURAIN

En *Motín a bordo*, una historieta memorable de Roberto Battaglia que Trillo, como historiador y gustador del género, conoce muy bien, todo terminaba –siempre– con la frase: "Señor Mordancio, usted es un monstruo...". Eran desaforadas historias de oficina con empleados salvajes, alcahuetes irredimibles y un jefe víctima y verdugo, todo en medio de una violencia de dibujo animado. Algo absolutamente atípico en *Patoruzú* hace más de treinta años.



El recuerdo viene al caso, porque ahora, leyendo las biografías italianas que recorren el itinerario creativo del "signore" Carlos Trillo ("Trilo", me imagino, le dicen por allá) desde su prehistoria creativa, la primera ficha que cae es su trabajo a principios de los sesenta en la clásica revista de Quinterno. Allí Trillo escribía "racconti satirici sull'attualitá", lo que no está nada mal para un chico que no había cumplido los veinte. Ya estaba la manía de contar historias, ya estaba el humor y, sorpresiva, la madura distancia que permite la sátira, eludir y aludir, hablar sin decir en la tradición sanatera más genuina. Es que el pibe ya era, como el personaje de la serie de Battaglia que habrá visto entregar semanalmente, un auténtico monstruo.

¿Y qué es un monstruo? Levantando apenas las cejas que le redondean todavía más los ojos siempre sorprendidos de lo que le pasa, hoy Trillo dice/escribe/pone la definición en boca de su heroína más nueva y famosa, el pretexto aparatoso para esta celebración: "Monstruo es aquel que no tiene iguales". Es decir: ella, Cybersix, ambigua criatura hija de laboratorio, mujer de noche, hombre de día, impar entre pares programados. Y es decir él: Carlos Trillo, inventor de sí mismo, narrador de narradores, ambiguo rey de un territorio en cuestión; la historieta, Trillo es un monstruo porque las formas que adopta su talento fabulador no calzan en ningún molde de los habituales.

Pero vayamos por partes, dijo el descuartizador.

LA TIRANIA DEL NUMERO. Cuando el año pasado sus editores italianos de la última década le propusieron producir cada mes, además de las entregas semanales de doce páginas, un álbum de 96 de *Cybersix*, aceptó el desafío sin pestañear. Desde entonces, escribe el guión de unas doscientas planchas de historietas por mes para diferentes dibujantes: Carlos Meglia y su equipo –con quienes hace la "heroína del fin de siglo" desde octubre del '91–, García Seijas, Mandrafina, Risso, Saborido, Domingues, Jordi Bernet, todos los que sea necesario. Por eso, acaso el primer rasgo monstruoso de Trillo sea su increíble productividad.

Y no es cosa de ahora. En un reciente número de la revista milanesa *Fumo di China*, dedicado a la historieta argentina, junto al prolijo reportaje que preside la entrega se acopla una lista (incompleta) de sus trabajos circulados por aquellos territorios del "fumetto" tan propicios desde siempre para la producción nacional. El cuadro es impresionante: de *El "Loco" Chávez* (1974) con Horacio Altuna, a *Spaguetti Bros* (1993), que prácticamente acaba de comenzar con Mandrafina, hay veinte años de trabajo aventurero mensurable en cientos de miles de páginas para cerca de un centenar de personajes, sin contar las historias sueltas. Para el Guinness. Como en su momento Oesterheld, como Grassi, como Ray Collins, como el increíble Robin Wood con tantos alias, también Trillo firma al pie de un número desmesurado de peripecias. Son las reglas de un juego que suele borrarles los rasgos, la cara y la identidad a más de un narrador dotado. La historieta es un género acosado y halagado por la masividad en el que, sin considerar la maquinaria de producción de superhéroes de los grandes imperios yanquis –de la DC a la Marvel–, son habituales las factorías generadoras de guiones y la labor de escribas anónimos. En ese contexto, el trabajo de Trillo conserva la marca personal de un estilo, una manera, un mundo propio: escribe él. Algo que se agradece.

TRILLO Y LO TRILLADO. Desde que escribía "cosas chanchas" junto a Dolina en "Satiricón" a principios de los setenta o incluso desde antes, cuando publicó tres libros en el Centro Editor, junto a Bróccoli, sobre las historietas, el humor oral y escrito en la Argentina, Trillo siempre escribió con una explícita conciencia del género y sus reglas. Es decir que trabajó sobre lo trillado: los tópicos, los lugares comunes, las formas, los personajes. En eso –como en otras cosas– es hermano de sangre y tinta del mismo Dolina y de Fontanarrosa, entre otros que fueron chicos en los cincuenta y que cuando comenzaron a escribir y dibujar pusieron todas las revistas, la radio, el cine, los medios masivos en la memoria y sobre la mesa.

Sin inocencia alguna, con Oesterheld leído y disfrutado, con toda la literatura, con el oficio del creativo publicitario, Trillo entra en la ficción aventurera y le pega al primero que está ahí: el héroe.

Así, con el diestro Enrique Breccia produjo, hacia fines de los setenta, un abanico de ficciones en tres registros gráficos diferentes que iban desde la soberbia aventura exótica de cielo abierto y realismo fantástico con *Alver Mayor* hasta esa primera ruptura "moral" que implican las historias con sucia moraleja del cínico *Marco Mono* y la sórdida candidez de sus jubiladitos en *Los enigmas del PAMI*.

Pero tal vez sea en la serie de personajes que produjo para Altuna durante casi diez años y en distintos medios y contextos políticos (de la muerte de Perón al ocaso de la dictadura) donde mejor esté ejemplificada esa tarea de desmontaje y descalificación del protagonista convencional en sus dos versiones de apolíneo héroe

PRIMER

SOBRE "CYBERSIX"

NARRAR CONTRA LOS SIMULACROS

G. S.

La posmodernidad pareciera sugerir que todo puede ser igual a todo y que los actos devinieron simulacro. ¿Es acaso un simulacro el impresionante par de senos que exhibe Cybersix en la tapa del álbum publicado por *Puertitas*? En tiempos de las siliconas y de la cultura del cuerpo sin alma, Cybersix –dibujada con vigor por Carlos Meglia– desnuda hiperbólicamente tanto un ideal de la robótica belleza actual como las contradicciones de toda la mitología de un sistema social que el guión de Carlos Trillo se ocupa de metaforizar.

La ciudad de Cybersix se llama Meridiana, recreación urbana que puede corresponder escenográficamente tanto a Buenos Aires, Río de Janeiro o Nueva York. En este marco, transcurren las aventuras de esta heroína que se propone como de "fin de milenio". Mitad humana, mitad cyborg, creada por un científico nazi emparentado con Mengele, Cybersix tiene una identidad diurna y una nocturna. Durante el día, adopta la personalidad de Adrián Seidelman, un profesor de literatura de colegio nocturno, preocupado por los heterónimos de Pessoa. Por las noches, Seidelman se transforma en una criatura justiciera y culposa de aspecto vampírico que debe succionar una sustancia de otros seres como ella para recuperar fuerzas y seguir viviendo. Pero esta naturaleza suya a Cybersix le hace temer que si mantiene una relación amorosa, su contacto puede ser tan letal como el de un portador de HIV. Entonces Cybersix es mitad humana y mitad robot, y a la vez, mitad hombre y mitad mujer. Es un héroe, pero también una heroína y, si se lo prefiere, un paradigma de héroe o heroína gay. Es verduga pero víctima a la vez.

La polisemia que maneja Cybersix atiende tanto a los códigos del cine de horror como de la ficción fantástica, pero el tono que predomina en cada una de sus peripecias es el de la literatura negra. Hace algún tiempo el narrador Elvio Gandolfo declaraba en un reportaje que en el campo de la novela no habrá más géneros puros. *La escritura se hará en los cruces. El género puro es muy vendible, pero débil. La próxima literatura será el entrecruzamiento de las formas y se fundirá en lo arquetípico.* En este sentido, Cybersix podría considerarse como una forma narrativa que convoca tanto los códigos del cine como los de la literatura. También, ¿por qué no? es auténtica *literatura dibujada*, en los términos de Masotta. Porque apartándose de la rigidez formal del comic como género, Cybersix incorpora lo específicamente literario como un elemento más, con la misma libertad que destruye la moralina, lo edificante y el dogmatismo que suele impregnar, en su mayoría, el comic.

Teniendo en cuenta que no hay géneros ni mayores ni menores, Trillo pareciera sugerir que sólo se trata de encontrar la más adecuada forma expresiva para seguir contando, y que el acto de contar se opone radicalmente al fin de la historia.

ganador y su reverso también previsible: el antihéroe perdedor.

En una secuencia que pasa por el cotidiano *Chávez*, el melancólico adolescente *Charlie Moon*, el vituperable *Señor López* con sus *Puertitas* y un patético *Merdichevsky* –policía neoyorquino maltratado por su mamá, muy Woody Allen–, Trillo escribe y hace dibujar las módicas y a menudo miserables vicisitudes de sus no héroes, testigos apenas de un mundo menos injusto que imbécil, un lugar de mierda en general con buenas minas que a veces alcanzan para disimularlo.

Diagnóstico feroz y compartible que Trillo tuvo y tiene la inapreciable virtud de proferir sin solemnidad, sin mayúsculas ni subido sobre algún banquito, casi amablemente: señores, esto es (esto somos) y es posible sin embargo sonreír haciéndonos los distraídos, hablando "de las cosas que nos gustan", como decía el acápite de Truffaut para una sección que escribía con su primo ("hermano" sonaría muy tanguero) Guillermo Saccomanno. De ese sutil e inventado equilibrio se trata.

"Es lo que hay", dicen los españoles. Y no es conformismo ni coartada sino evidencia. Trillo es el cronista y a la vez el narrador habilísimo que da testimonio de la aventura y del estado del héroe a esta altura del siglo y de la Argentina machucada.

No es poco. Casi es demasiado para un guionista de perdurable y paradójica literatura de kiosco.

HASTA FALSEAR LA TUERCA. El otro gesto paralelo al desmontaje del héroe ha sido trabajar sobre los mitos, las situaciones fijas y los estereotipos del relato popular contemporáneo. Por un lado, la parodia gráfica a través del trabajo con un dibujante camaleónico como el notable Félix Saborido, capaz de dar versiones sorprendentes de Disney, Roy Crane, Chester Gould o Solano López con todas sus consecuencias de distanciamiento: señores, esto es aventura sobre la aventura conocida. Por otro, reiteradas vueltas de tuerca sin arandela para la serie negra y el tempo y los mecanismos humorísticos del cine mudo con Mandrafina; nuevas y burlonas versiones satíricas para los viejos cuentos infantiles con Alberto Breccia; tiernos desarrollos grotescos a partir de los esquemas míticos del vampiro –*Ivan Piire*– y de la bella y la bestia –*Light & Bold*–, en ambos casos con Jordi Bernet.

En este sentido, el éxito de público y crítica que ha recibido y acompaña a *Cybersix* –apenas conocida en la Argentina por la versión de su primera parte, recogida en *Puertitas* en tres números especiales del año pasado– acaso tenga que ver con la audaz conjunción de ciertos elementos que flotan hoy entre la ciencia y la ficción, como la realidad virtual y la manipulación genética, con los mitos clásicos contemporáneos: Frankenstein, Drácula y el superhéroe de doble personalidad (y sexo...).

El resultado es una historia terrible de sangre y desencuentros que arranca como *Los niños del Brasil* de Ira Levin y que sólo la destreza increíble de Trillo y la cortesía del brillante y amable dibujo de Meglia hacen una vez más digerible, enfatizando malvados de manual, una Meridiana más barroca que gótica, una historia de amor imposible a la manera de la Sirenita, que de eso también hay.

Claro que no todo es alquimia y manipulación de elementos sino que, precisamente, es acaso lo de menos: la historia aprieta botones más hondos y desarrolla cuestiones más fuertes que las maravillosas tetas de la Cyber, curiosamente replegadas durante el día. La ambigüedad de la protagonista es sólo modelo de la ambigüedad general del relato, donde -como han visto los críticos italianos– nadie ni nada es lo que parece o quiere ser: todo es "mentira". Algo que no debería parecer inquietante dentro de las reglas de la ficción pero que resulta serlo desde otro punto de vista.

Es lo que Trillo explicaría como El Teorema de Ballard.

LA LITERATURA, AHI. Hace unos años Trillo "iba a escribir" una novela: *Cosecha verde* se llamaba. Hace unos días confirmaba que no escribió esa -convertida en una de sus más hermosas historietas, un folletín tropical de 120 páginas con dibujos de Mandrafina– ni piensa en escribir ninguna otra: vocación y profesión de narrador se equilibran en la disciplina del guión. Las historias ya le nacen con doble columna (texto y diálogos de un lado, imágenes del otro), los personajes tienen el rostro y la apostura que su dibujante les dará...

Y, sin embargo, la literatura no está lejos ni enfrente sino ahí, en las entretelas de sus historias desde el comienzo, como cuando realizó su extraordinaria versión de "La gallina degollada", de Quiroga, para el dibujo expresionista de Alberto Breccia en los setenta; cuando evocó a Jack London en *El peregrino de las estrellas*, con Enrique Breccia; cuando encaró la aventura porteña y marechaliana en *Ulises Boedo* y hasta ahora, en la mismísima y posmoderna *Cybersix* donde se cruzan sesgados los heterónimos de Fernando Pessoa con los homenajes a Calvino y las citas puntuales de su admirado Ballard.

Precisamente, del prólogo del inglés a su novela *Crash*, de ciertas ideas recurrentes, del concepto de ciencia ficción interior como programa de trabajo, de ahí ha alimentado explícitamente Trillo su gesto narrativo más fecundo en la última década, digamos del notable *Custer*, con Jordi Bernet, hasta ahora.

"Según Ballard, y lo decía ya en 1970 –explica Trillo con fervor, lo pone inclusive en boca de su protagonista que es, como varón, profesor de literatura...–, cada vez más en nuestros días, la realidad se percibe através de la ficción. El autor de *El imperio del sol* sostiene que en el siglo pasado el mundo exterior era la realidad y el interior de la gente (sus sueños, sus esperanzas y ambiciones) constituía el dominio de la fantasía y la imaginación. Pareciera que hoy los roles se han invertido: todo lo exterior se nos aparece transformado en show de TV, en espectáculo. Cada vez es menos necesario que el escritor invente un contenido ficticio. La ficción ya está aquí afuera. La tarea del escritor es inventar la realidad que está adentro."

En este sentido, todas las invenciones de Trillo adquieren ese efecto turbador, ese temblor de inquietud que comparten desde las mínimas historias de *Clara de noche* a las sagas más aventureras y ambiciosas.

Como un auténtico monstruo de la ficción –que lo es–, no hace sino poner en evidencia la fragilidad de nuestras fuerzas y certezas. Imperdonable.

SOBRE "COSECHA VERDE"

EL BOLERO DEL FIN DE LA INOCENCIA



"Cuánto dolor y cuánta sangre por unas hilachas de amor."
Donaldo Reynoso

GUILLERMO SACCOMANO

Todo mito pareciera requerir un territorio propio, con sus señales, sus códigos, su lenguaje y también con sus personajes y un pathos. *Cosecha verde* –y empleo el título original de esta obra– reúne todas estas convenciones pero, a la vez, se plantea como una transgresora suma teológica de todas ellas y convoca, por otro lado, citas ilustres, homenajes velados y la tensión, hasta el paroxismo, de una combinatoria de géneros que la "crítica culta" suele arrojar al desván de las literaturas y poéticas marginales.

La primera cita, el primer homenaje, obviamente, está en el título de la obra: alusión y parodia de la más politizada de las novelas de Dashield Hammett. Si *Cosecha roja* planteaba, de manera brutal en su Poisonville, el esquema básico de la corrupción capitalista como universo cerrado en el que un detective gordo se adentraba para discernir contradicciones y también verdugos y víctimas, en la "Colonia" creada por Carlos Trillo, Donaldo Reynoso; bastardo; ex policía; deberá descubrir no sólo cuáles son los hilos que mueve el poder sino también cuáles son los mecanismos de producción de realidad en una sociedad dependiente que hiperboliza la situación de *Los condenados de la tierra* analizada por Franz Fanon. La "Colonia" de Trillo tiene todos los signos personales de un mundo cerrado: el del autor y el de sus criaturas dibujadas por el estilo expresionista de Cacho Mandrafina. Sin el Yorknaphathawpa de Faulkner tal vez no habrían nacido ni la Santa María de Onetti ni tampoco el Macondo de García Márquez. Sin todos ellos –tampoco sin la influencia venerable del padrecito Hammett–, con seguridad, no existiría esta "Colonia" en la que conviven la aventura clásica, la intriga del folletín, la violencia feroz de la serie negra y la sensualidad perversa de los boleros.

Hasta aquí, algunas aproximaciones al engranaje de la historia. Pero así como en su procedimiento narrativo se reúnen influencias, es importante prestar atención al criterio de temporalidad, que remite a una influencia mayor: el realismo mágico. Toda la historia tiene una temporalidad atribulada. Por un lado, cada tanto, en el relato asistimos a una variada polifonía. Por otro, al "tempo" mismo de la trama, que transcurre en una larga, larguísima noche de dictadura.

Podría decir que para los latinoamericanos esto tiene un sentido. Pero prefiero circunscribirme a un criterio más particular y "sudaca": los argentinos. Para nosotros, digo, esta historia tiene una significación fuerte. Alude a la larga noche de la última dictadura militar que duró ocho años. (Antes, muchos años antes, Oesterheld la había anticipado en su obra *El Eternauta*, una extensísima saga publicada también por entregas semanales. En esa aventura, una invasión y una nevada mortal se instalaban en Buenos Aires. Y se respiraban todas las consecuencias de una ofensiva imperial. Oesterheld, en su relato, se adelantó en veinte años a lo que sucedería más tarde. Dicen que la naturaleza imita el arte. Y cierro paréntesis.) Escrita en los años de democracia, *Cosecha verde* se propone como una reflexión sobre circunstancias que hacen que una dictadura seatodas las dictaduras. Y que lo particular pueda, en ocasiones, servir de experiencia para comprender lo general. La relación entre el uno y el todo, según los chinos. *Cosecha verde* congrega y exorciza, en clave de radioteatro, apelando a la ideología del bolero y su retórica pasional, el culebrón que las dictaduras son para nuestro continente.

Una noche sin fin es el tiempo del desprecio de seres que están envueltos en una maraña de intereses en los que el amor, la pureza y la solidaridad se convierten en valores de radioteatro, casi milagrosos en su curandería hechicera antes que en gestos cotidianos. Si no me equivoco fue Engels en su estudio sobre la clase trabajadora en Inglaterra quien demostró "paradojalmente" –y las comillas no son casuales– que la burguesía que se autoproclamaba como defensora de la familia era su principal destructora. Algo así se ve en *Cosecha verde*. Los "nobles valores" que deben apuntalar el sistema colonial se proclaman a través del radioteatro y, a través de sus emisiones, se busca consolidar aquello que la realidad cotidiana del colonizado encuentra percudido. Al poder colonial le conviene que la heroína de la radio sea "la virgen intocada". De esta forma, con la virginidad erigida en absoluto popular, se evita no sólo la reproducción de los humillados y ofendidos del régimen, sino también que los guerrilleros aumenten sus fuerzas.

Pero, cabe preguntarse, ¿qué es la pureza en una dictadura? Si nos detuviéramos en el doble mensaje totalitario, tal vez encontraríamos una respuesta. En los años más cruentos de la represión de la última dictadura, en tiempos en que se realizaba el circence campeonato mundial de fútbol del '78, los medios se refirieron a una campaña mundial de descrédito de la Junta Militar. Y para contrarrestarlo organizaron una masiva campaña publicitaria hacia adentro proclamando que los argentinos eran "derechos y humanos" mientras, desde afuera, era sabido, todo el país era un campo de concentración. Pureza, escribí. Un absoluto. Valores absolutos, digo. La creación de "La virgen intocada" no sólo es útil para evitar la procreación. Lo es también para promover la virginidad como categoría saludable en un régimen donde la única manera de sobrevivir es traicionar a diario esa zona de pureza –como decía Onetti– que todo hombre tiene y nunca llega a perder. En "Colonia", damas y caballeros; la pureza se vende al mejor postor. Y al precio más conveniente.

En este sentido, también, la pureza, si está vinculada con la verdad como categoría filosófica, cuestiona implícitamente el criterio de verdad y también, a la vez, los distintos funcionamientos de la verosimilitud del relato. *Cosecha verde*, en su intención, no es el culebrón que se lee superficialmente. Sus diferentes voces narradoras –la del autor de radioteatros, la de la propietaria de un prostíbulo– urden y tejen verdades que se complementan y se contraponen. Siempre hay otra verdad detrás de la voz de quien narra. Una voz que silencia. O una voz que desmiente. Así, como Malinche Centurión puede transformarse en Margot Ardor, su héroe, Donaldo Reynoso, puede pasar de asumir la identidad del clásico looser para ser un torero afeminado y patético. Daría la impresión de que sólo los verdaderos personajes trágicos de esta historia, los "buenos", que nunca lo son del todo; se ven siempre obligados a adoptar otra identidad para ser ellos mismos. En una de ésas porque la posibilidad de no ser unívocos es la que los vuelve humanos y creíbles, cercanos al lector. El poder, en cambio, eso que representan "los malos" es siempre monolítico y pétreo. El mal es tonto, escribió Hannah Arendt. Y en su estupidez, impone y se impone el maniqueísmo como razón de ser. El poder está encarnado por "El Gran Títere", versión de todos y cada uno de los Tiranos Banderas que asolaron este continente. Es un poder tosco; brutal, grotesco y plano. No va a sufrir nunca los desgarramientos de un Macbeth ni de un Lear. Porque el poder, como el mal, no sólo es tonto, estúpido, sino que piensa sólo en la satisfacción de su voracidad inmediata. Por eso, este poder, en oposición con el amor de los desgraciados Donaldo y Malinche, no tiene futuro. Quizá no importa que el futuro no exista. Perosí importa la idea de su existencia. Para el poder, el futuro es puro presente. Para el que se sabe víctima, el futuro es la justificación ética de su vida. Una causa que se cifra en el resentimiento pero también en la chance de cambiar la historia.

Pero, ¿quién teje toda esa compleja telaraña de reflexiones? En principio, la misma aventura, desarrollada como novela río, sin respetar siquiera los formatos tradicionales del comic para libros sofisticados. Pero también, Meliton Bates, el escribidor de la fantasía popular, quien en su momento supo conjurar un golpe de Estado logrando que los sublevados olvidaran la hora del ataque escuchando su radioteatro.

Quizás algún día, una historieta pueda, en estos países colonizados, impedir la repetición.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	**Como agua para chocolate,** por Laura Esquivel (Mondadori, 15.90 pesos).	3	14
2	**Lituma en los Andes,** por Mario Vargas Llosa (Planeta, 17 pesos).	2	5
3	**Cuentos de los años felices,** por Osvaldo Soriano (Sudamericana, 15 pesos).	1	10
4	**Sin remordimientos,** por Tom Clancy (Plaza & Janés, 29.50 pesos).	7	2
5	**El naranjo**, por Carlos Fuentes (Alfaguara, 19 pesos).	4	6
6	**La amante del Restaurador,** por María Esther de Miguel (Planeta, 17 pesos). Juanita Sosa, amante de Juan Manuel de Rosas, es el personaje que sirve de bisagra entre relato histórico y ficción para que esta novela reconstruya la vida en la quinta de Palermo y la situación de las mujeres a mediados del siglo pasado en este texto sobre el amor y el poder.	-	4
7	**Persecución,** por Sidney Sheldon (Emecé, 10 pesos).	5	6
8	**La borra del café,** por Mario Benedetti (Destino, 15 pesos). Los melancólicos barrios de Montevideo en los años 40 reconstruidos a través de sus juegos y amores en la historia de Claudio, protagonista de esta nueva novela del autor de **Gracias por el fuego.**	-	34
9	**Las palabras andantes,** por Eduardo Galeano (Catálogos, 18 pesos)	6	3
10	**Un campeón desparejo,** por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 12 pesos). Nouvelle –no por eso un Bioy menor– en la que el autor de **La invención de Morel** y **Dormir al sol** retoma, para felicidad de sus fieles lectores, el tema de la mujer como espejismo mecánico o fantâsma de la mente que se persigue sin cuidado, ni fortuna..	8	3

Historia, ensayo

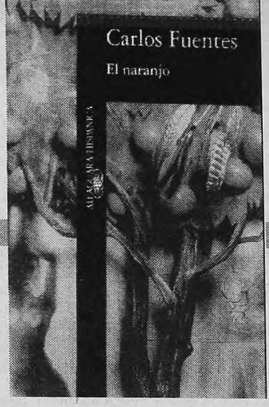
		Sem. ant.	Sem. en lista
1	**Narcogate,** por Román Lejtman (Sudamericana, 19 pesos).	1	5
2	**Elogio de la culpa,** por Marcos Aguinis (Planeta, 17 pesos).	4	5
3	**Curas sanadores,** por Víctor Sueiro (Planeta, 15 pesos).	2	10
4	**Hacer la Corte,** por Horacio Verbitsky (Planeta, 22 pesos).	3	10
5	**Los más inteligentes chistes de gallegos,** por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos). Recopilación exhaustiva y ordenada de las famosas bromas que se dedican a los oriundos de Galicia y alrededores, entre las que se destacan algunas ya clásicas y otras nacidas de la inventiva del compilador, supuesto periodista madrileño.	9	2
6	**Los argentinos por la boca mueren,** por Carlos Ulanovsky (Planeta, 10 pesos). El palabrerío distintivo de la nación, el chamuyo, la jerga de los adolescentes, los juegos de palabras, las frases de moda y demás recursos orales con que el mentado ser nacional reemplaza los morales.	-	3
7	**Breve historia de los argentinos,** por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	5	3
8	**La utopía desarmada,** por Jorge Castañeda (Ariel, 28 pesos). Minucioso análisis de los derroteros de la izquierda latinoamericana desde su paso por las estrategias guerrilleras hasta su presente dentro de la convivencia democrática. Una investigación sustentada en los trabajos de campo realizados por el sociólogo mejicano.	10	2
9	**El tamaño de mi esperanza,** por Jorge Luis Borges (Seix Barral, 15 pesos).	6	8
10	**Horóscopo chino,** por Ludovica Squirru (Atlántida, 12 pesos).	7	5

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal), El Monje (Quilmes); El Aleph (La Plata); Ameghino, Horno Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).
Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzs en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Gil Delannoi y Pierr Taguief: **Teorías del nacionalismo** (Paidós). Recopilación de artículos de los mejores espacialistas franceses en torno a uno de los fenómenos más estudiados y menos comprendidos de este siglo, en los que se recorren con objetividad su historia y sus proyecciones.
William Kennedy: **Reliquias muy queridas** (Tusquets). La pasión norteamericana por las sagas familiares tiene en este libro del autor de **Tallo de hierro** un admirable resultado, en un relato en que las historias y los personajes recorren ciento cuarenta años de historia del país y la familia para confirmar que no hay realidad que no esté contaminada de ficción.

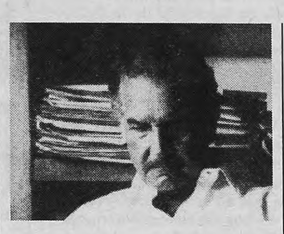
Carnets///



FICCION

La semillita viajera

EL NARANJO, por Carlos Fuentes, Alfaguara, 1993. 260 páginas.



Un historiador acude a un anuncio. Penetra en el corazón viejo de la ciudad de México y ahí va a escarbar el pasado hasta confundirse con él. Felipe Montero, ese personaje de "Aura", el conocido relato de Carlos Fuentes, parece asimilarse, en su apasionada búsqueda, a su autor, que en una extensa obra narrativa iniciada hace más de treinta años no ha dejado de indagar la historia –la de su país en particular– y que, concretando una especie de *summa*, presenta ahora un conjunto de cuentos titulado *El naranjo*, como el cierre del ciclo que ha denominado "La edad del tiempo".

Plantar una semilla de naranjo en la España prerromana y luego en América diseña una figura de continuidad cifrada en la renovación permanente del fruto, al mismo tiempo que pone en escena dos lugares distintos: "En estas tierras la naranja se daba más grande, menos colorada y más agria, casi como una toronja". Plantar se vincula entonces con trasplantar y asimismo remite a los traspasos de nombres que, mezclados y confundidos, diseñarían el mapa y la geografía de América. También dos son los lugares de enunciación: un "nosotros" frente a los "otros". Pero lejos de una perspectiva excluyente, según la cual cada uno de los términos permanecería invariable, hay un permanente movimiento de ida y vuelta, y es en esa encrucijada donde se constituye la palabra. La palabra testifica los cambios, las vinculaciones, su propia transformación, como declinándose infinitamente en el tiempo, y es entonces garantía de la continuidad de la vida. La narración se hace así semejante al acto fundacional de plantar el naranjo.

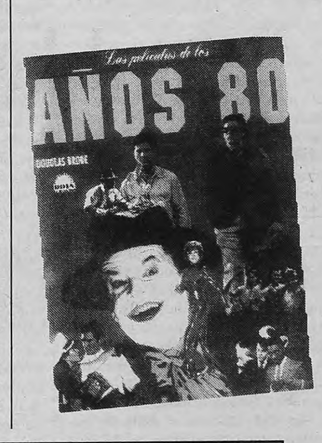
En los cinco relatos que componen este texto, los narradores cuentan desde una posición privilegiada que se presenta de distintas maneras: hablan desde un más allá que les otorga la muerte, se sirven de diversas personas gramaticales –el yo, el tú, el nosotros–, enredan su historia documentada con improbables hechos futuros, exhiben su vida como crítica, respuesta o justificación a las situaciones a que se enfrentan, libres, por otra parte, como para volcarse a emitir juicios. En este sentido, y bajo la figura paradigmática del historiador romano Polibio, todos los narradores se comportan como cronistas en cuanto a atestiguar hechos –a contar "la historia verdadera", en un gesto que recuerda a Bernal Díaz del Castillo– y también como artífices de la ficción, para decir la verdad: "La versión del escritor, sobra decirlo, es la que pasó a la historia. Fue muy hábil. Estableció de una vez por todas, en el alba de la historiografía romana, que los textos jamás deben citarse textualmente, sino interpretarse. La historia se inventa. Los hechos se imaginan. Sin la ficción, ni tú ni ustedes sabrán qué cosa ocurrió en Numancia".

El registro de la historia también es susceptible de volverse del revés para dar lugar a un espacio hipotético –la nominación del territorio americano, la "otra" Numancia– y a un tiempo igualmente hipotético -Colón entre los japoneses del siglo XX, la expedición india a España– como clave de interpretación: "¿Qué habría pasado si lo que sucedió no sucede? ¿Qué habría pasado si lo que no sucedió sucede?". Esas hipótesis delinean un presente conjetural a partir del cual es posible desencadenar narrativamente una serie de acontecimientos donde el pasado y el futuro, prospectiva y retrospectivamente, pueden intersectarse atendiendo no al registro cronológico, ni siquiera a la verosimilitud, sino como posibilidad de explicar la historia, o al menos de intentarlo. En contraste con el variado despliegue de personajes que van desde los protagonistas de la conquista hasta un actor irlandés nacionalizado norteamericano de este siglo, emerge un tono común, modulación de una conciencia reflexiva, a partir de que quienes narran están vitalmente comprometidos con los hechos y de que el lugar desde el que lo hacen les permite un distanciamiento para el análisis y las conclusiones.

El naranjo presenta en todos los relatos una sostenida posición dialógica, del hombre con el tiempo, del uno con el otro, de una orilla con la otra. Este movimiento involucra también otro acto, que implica el llevar y traer en su forma más profunda, en lo que concierne a fundar una palabra común: la traducción. La visión conciliadora que supondría llegar al feliz resultado de un entendimiento mutuo no soslaya sin embargo la existencia de una herida abierta: "Las palabras viven en las dos orillas. Y no cicatrizan". Aunque, en el corte, entre las dos superficies desgajadas, insistente, se sostiene una esperanza que como reto ante el incierto futuro permite enlazar un verso de un antiguo poeta mexicano con una frase atribuida a Colón: "No acabarán mis flores/ no acabarán mis cantos/ Plantaré de nuevo la semilla del naranjo".

SUSANA CELLA

ENSAYO



LANZALLAMAS

El arte eleva al comic

Por sobre todo es un homenaje a la infancia y a esa caja de Quaker que, colocada sobre los estantes de la cocina, más de uno se vio obligado –o no– a comer durante su niñez. *Lápiz Japonés Arte más Qomix* es la prueba de que la gráfica, el dibujo o la historieta, a veces resultan tan arte como otras expresiones más institucionalizadas. Libro, revista y catálogo de colección, el volumen vio la luz en una cuidada edición gracias a los esfuerzos de Diego Bianchi y del arquitecto y humorista Sergio Langer, que lograron un "contenido neto" de cuarenta creadores, quienes, invitados a trabajar con absoluta libertad, realizaron finalmente lo que durante años habían querido hacer. Eso sí, no cobraron un peso. Distribuido por la editorial Nuevo Extremo, *Lápiz Japonés* tiene la esperanza de aparecer, por lo menos, tres veces al año.

Su contenido mezcla desde artistas plásticos como Benavídez Bedoya, serigrafistas como Ralveroni, escritores como Luis Gruss, conocidas humoristas femeninas –que son pocas– como Maitena Burundarena hasta ex alumnos del taller del fallecido Alberto Breccia.

Lo primero que sorprende del volumen es su original diseño de tapa -basada en una idea de Langer y Rulloni–, que evoca la caja del cereal de marras y en la que a través de un tramposo redondel es posible observar la cara de aquel señor, mezcla de cuáquero con pastor protestante cuyos saludables cachetes invitaban a pensar que, Quaker mediante, uno llegaría a resoplar con la misma salud del susodicho. Esta infantil imagen desaparece en cuanto se pasa a la segunda página y la escena siguiente da por tierra con la fantasía de un cuáquero y santo varón. Dentro del rubro prohibido para menores, la sonrisa y los cachetes siguen siendo los mismos pero inclinada sobre sus partes más íntimas es posible observar a una dulce jovencita abocada a un antiguo menester.

Obra independiente y artesanal, el volumen no sólo recorre el circuito under de los fanzines, ediciones limitadas de gran calidad hechas en fotoduplicación, sino que también lo hace por las plazas porteñas con sus graffitti e ilustraciones, tal vez sin un excelente resultado de impresión pero sumamente importante en cuanto a testimonio. Imperdible resulta la colaboración de Fola, Geoffrey Edward Foladori, nacido en Inglaterra en 1908 e instalado en el Río de la Plata desde los once años. Autor de "Gumersindo", "Pelopincho y Cachirula", "El profesor Pistacho" o de tiras como "Casos y Cosas" o "Divúlguelo", que aparecieron en *La Razón* durante cuarenta y cinco años, en *Vosotras* durante veintiocho, en *Anteojito* o en *Mundo Uruguayo*, de Montevideo, durante treinta y cinco.

A destacar también los casi boschianos (por Hyeronimus Bosch) dibujos de Benavídez Bedoya, plástico cuyas colecciones figuran en Estados Unidos, Francia, Bélgica y hasta en China. O los textos de Luis Gruss –autor de *Letras de diario*– con "El cuarto ciego" que ilustra el pintor y serigrafista Ralveroni, una de cuyas serigrafías se obsequia con este primer número de *Lápiz Japonés*.

Del taller de Breccia salieron Christian Montenegro, creador de "Tío Coyote y Tío Conejo" (donde el conejo se hace con el coyote); Edu Molina, con su draculesco "Detective Dante en los infiernos", y Gabriela Forcadell y sus aniñados trazos que recuerdan a la americana Little Orphan Annie y que a ella le sirven para narrar "La muerte del perrito". La muestra de creadores da para mucho: allí están CUK, Roberto Cubillas, grabador y dibujante, colaborador de *Fierro*, *El Tajo* y *Skorpio*; Luis Lindner, dibujante, diseñador y grabador que ilustró para *Cerdos y Peces*, o Roberto Malle, alias Cabe, un investigador en lasergrafía. Pablo Sapia, autor de "Las aventuras del señor Gómez" (un oscuro empleado de oficina), que distribuye y publica la revista *Zoo Comics*, y la más consagrada Maitena, cuyas historietas suelen transitar entre el humor y el erotismo y que se luce con la sensual "Los 5 Sex Ti 2". Está también el responsable de todo este delirio artístico, Sergio Langer, cuyo currículum registra su paso por *Humor*, *Sex Humor*, *El Periodista*, *Sur*, **Página/12** y *Noticias*. A todos ellos es posible encontrarlos en quioscos y librerías especializadas.

SYLVINA WALGER

FICCION

Una oportunidad desperdiciada



LA ULTIMA OPORTUNIDAD, por Richard Ford. Anagrama, 1993, 234 páginas.

Harry Quinn, un norteamericano de treinta y un años y ex combatiente de Vietnam, intenta sacar de la cárcel al hermano de Rae, la única mujer que realmente amó en su vida y de la cual se separó hace apenas un par de meses. Para ello, la acción de esta novela de Ford se traslada a Oaxaca, México, donde el hermano en cuestión (Sonny) fue encontrado con dos paquetes de cocaína por la policía local. El problema radica en que, al parecer, o según los dueños de la droga mexicana, la cantidad de paquetes era cuatro. El problema radica en que, al parecer, o según los dueños de la droga mexicana, la cantidad de paquetes era cuatro. Por lo tanto, Sonny es acusado por partida doble y está siempre a punto de morir, ya sea a manos de policías o de malhechores. Quinn se adentra en el mundo del hampa mexicano dispuesto a pagar el rescate de su cuñado. Junto a un abogado que promete la libertad del muchacho, deambulan por el hampa mexicana en sus sitios más lóbregos y conociendo a los villanos más villanos del submundo de la droga. Mientras tanto, Rae espera en la pieza del hotel a que su amado termine la operación para poder irse a vivir con él lejos de toda la mugre.

Si el resumen del argumento parece extraído de una serie yanqui de mediana calidad, es mérito exclusivo de Richard Ford.

Ford había sido reconocido en la Argentina hace tres años por su colección de relatos, *Rock Springs*, y por conformar junto a Raymond Carver y Tobías Wolff la tríada superior de la buena y ultimísima literatura norteamericana (esa que apresuradamente recibió el nombre de "minimalista"). Por una increíble cuestión de compraventa de traducciones o derechos de autor, esos relatos escritos en 1987 fueron la primera versión de un gran escritor. A partir del éxito obtenido con ellos, se tradujeron tres de sus novelas (anteriores y posteriores a *Rock Springs*). Fue así que aparecieron en 1990, 1991 y 1992, respectivamente, *El periodista deportivo* (escrito en 1986), *Incendios* (originario de 1990) y *Un trozo de mi corazón* (su primera novela, fechada en 1976).

Como no podía ser de otra manera, quizá debido al éxito comercial en España de este autor, en 1993 se ofreció la que, en realidad, fue su segunda novela, *The Ultimate Good Luck*, de 1981.

La última oportunidad está plagada de lugares comunes y parecería formar parte del respiro que Richard Ford se hubiera tomado entre dos brillantes obras como lo fueron *Un trozo*... y *El periodista*... El resuello anterior al envión final que depararía la excelente técnica desarrollada en *Rock Springs*. Porque muy lejos de esta novela están los postulados de Ford acerca de la verdadera misión de su literatura. Muy lejos de aquella concordancia con Walter Benjamin con respecto a que en la escritura debe haber, siempre, algo que se pueda utilizar más tarde en la vida. Muy lejos del propio deseo cotidiano de Ford, quien esperaba que le contaran, sin rodeos ni vueltas inútiles, algo que no sabía y que, sin embargo, quedaba demostrado era importante.

La literatura producida por Ford descansaba en dos puntos básicos: desenlaces que estallaban como una supernova y dejaban al lector exhausto y sin respiración y personajes tan inconmensurables como los que depara la propia vida. Hace dos años, el mismo Ford declaraba que buscaba en su literatura que la pasión más inesperada aflorara allí donde se estabaseguro de saberlo todo. Ninguna de las tres claves son logros correspondientes a *La última oportunidad*.

Mediante personajes triviales (que, sin embargo, pretenden entablar entre sí diálogos filosóficos, y por lo tanto absolutamente increíbles) y largas escenas de violencia descabellada (en formas de absurdos tiroteos en la oscuridad), esta novela intenta reflejar un pueblo de México donde sus habitantes parecen zombies que sólo despiertan para empuñar un arma y dispararle a Quinn. Hasta el amor de Rae y Harry se reduce a un acaramelamiento de telenovela entre dos personas dispuestas a todo. Una oportunidad desaprovechada por Ford, aunque lo bueno del caso radique en que no sea la última.

MIGUEL RUSSO

Parte del catálogo

LAS PELICULAS DE LOS AÑOS 80, por Douglas Brode. Odín Ediciones, Barcelona, 1993, 288 páginas.

El título de este interesante libro del crítico norteamericano Douglas Brode –autor también de uno dedicado a la filmografía de Woody Allen, publicado por la misma colección– llama a un equívoco, que resulta sin embargo bastante realista. Las películas de los años 80 que se analizan son, por abrumadora mayoría, de origen estadounidense, con la sola excepción de unos cinco títulos, entre australianos e ingleses. Y no se trata de un error de traducción, sino de la constatación de un hecho: el monopolio casi absoluto del cine norteamericano en las pantallas del mundo.

Brode, que analiza sobre todo el aspecto argumental de las películas y con el mismo criterio escribe los epígrafes de las numerosas fotos, establece vínculos entre los films de la década del 80 y el contemporáneo resurgir del conservadurismo en una figura de pasado cinematográfico: el presidente-cowboy Ronald Reagan. Este resurgimiento implicó una serie de ilusiones, desalientos y rechazos que, desde su punto de vista, se hicieron presentes en las películas, con una perspectiva irónica (como en la primera versión de *Volver al futuro*), triunfalista (*Rambo*) o melancólica (*Nacido el 4 de Julio*). Como en toda selección, se pueden cuestionar la inclusión de algunos títulos –puede parecer excesiva la presencia de todas las películas del moralista Oliver Stone– y el olvido de otros, por ejemplo *Después de hora*, la magnífica película de Martin Scorsese. Y podría criticarse la poca atención brindada por Brode al género de terror como compendio de la zona siniestra del optimismo reaganiano. Pero, de todas maneras, la selección resulta bastante plausible y sus juicios, en general, agudos y acertados.

Para un lector de otra zona del mundo, menos próspera pero tan embarcada –un poco a destiempo– en la misma ola conservadora, resulta sorprendente su conocimiento de la mayoría de los films citados en el libro. Lo que lleva a pensar en las consecuencias de que el catálogo de imágenes y relatos con que se conforma el mundo provengan de otras latitudes, originadas en otro tipo de conflictos tanto sociales como individuales. Imágenes y relatos que son una forma de construir el pasado y el futuro y que cada vez más son fabricadas en una sola usina. Lo que conlleva no sólo el riesgo de irrealismo en el traslado sino de empobrecimiento de la posibilidad de imaginar.

En ese sentido, libros como los de Brode –que colocan la producción artística dentro de su contexto y su historia– sirven para tomar distancia, como una parte del catálogo de la vida cultural de los 80, para acercar aquello que es próximo y alejar las imágenes que no nos pertenecen.

MARCOS MAYER

PERSIANA AMERICANA

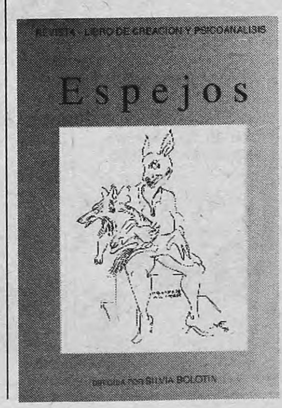
CODIGO (COMPLETO) DE LA COMUNICACION JUDIA, por Molly Katz. Ediciones de La Flor, 1993, 128 páginas.

La autora de este libro ha sido una famosa comediante y autora de novelas entre románticas y humorísticas que escribe en clave irónica el mundo con el que habrá de manejarse quien entre a formar parte de una familia judía. El libro está escrito a la manera de un manual de instrucciones, con su correspondiente test de aptitudes al final, y en él se describen las costumbres y los modos de enfrentar la realidad típicos de los judíos, con sus también típicas exageraciones y su manera de entablar relaciones con sus semejantes, esa rara mezcla de ternura y culpabilización permanente. Libro de cabecera de Pierri, este código es una buena manera de no meter la pata a la hora de conocer suegros y suegras judíos.



ESPEJOS, dirigido por Silvia Bolotín. Edicial, 1993, 200 páginas.

El segundo número de esta revista dirigida por la psicoanalista argentina Silvia Bolotín –que se formó con Lacan en Francia– continúa con la labor que se propuso desde el número anterior: establecer vasos comunicantes entre el mundo de la cultura y el psicoanálisis. Esta entrega incluye dos dossiers sobre psicoanálisis y cine y el otro que lo vincula con la literatura, además de una serie de artículos agrupados bajo el título "Pinceladas sobre grandes figuras". Participan de esta aventura, entre otros, Luis Chitarroni, Marcelo Pichón Riviére, Christian Metz, Carlos Gorostiza, Nicolás Rosa y Abelardo Castillo. Todos se asoman a temas habituales de su recorrido, aunque a veces no tanto.



ESCENAS DE UNA PELICULA ARGENTINA, por Diana Ferraro. Catálogos, 1993, 160 páginas.

Varios cuentos en los que se pasa revista –en una clave tal vez excesivamente melancólica– a sucesos recientes de la historia argentina: el peronismo, el Proceso, la represión, la corrupción, el sindicalismo y otros pesares. Para ello Diana Ferraro elige el recurso del discurso indirecto libre en el cual se cuelan sus ideas e imágenes del país. El volumen se cierre revelando que se trata en realidad de las imágenes con que una generación –que puede suponerse entre los cincuenta y los sesenta– quiere dejar su visión de la historia como legado para sus hijos. Ferraro resuelve el tema con oficio, aunque tal vez ese oficio sea demasiado y la literatura queda un tanto relegada en función del mensaje que se quiere transmitir.

LA REBELION A CABALLO. JOSE ZAVALIA, por Carlos Quirós, Tiempo de Ideas, 1993, 134 páginas.

He aquí un buen libro de investigación al que la realidad habrá de someter a indagatoria. Sin dudas el trabajo de investigación de Carlos Quirós -periodista de *Clarín*– quedó un tanto atado a la coyuntura en que el caudillo santiagueño José Zavalía aparecía como una figura de recambio en el agitado panorama político de Santiago del Estero. Y sigue su trayectoria y su desempeño como intendente de la capital bajo la direcciónde un pronóstico favorable a la carrera política de Zavalía. Y hoy por hoy esa carrera está un poco a la sombra, después de los hechos que sacudieron a la provincia y al país. Son estos hechos, un trasfondo en el libro de Quirós, los que pueden proveer un marco retrospectivo de lectura, más allá de la opacada imagen del rebelde de a caballo.

ECONOMIA LATINOAMERICANA. DE LA DECADA PERDIDA A LA NUEVA CRISIS, por Claudio Katz, Letra Buena, 1993, 222 páginas.

Las promesas de ingresar al Pimer Mundo se convierten en una pesadilla cuando aparecen los cotidianos resultados del ajuste. Por detrás de esta doble historia está el siempre presente e interminable fantasma de la deuda externa. Claudio Katz, economista y profesor universitario, encara el análisis del pasado y el futuro de las economías latinoamericanas desde una óptica marxista que le posibilita dos ampliaciones respecto de los trabajos habituales sobre el tema: considerarlo como un fenómeno global que afecta por igual a todo el continente y tomar en cuenta los conflictos sociales de los que parte y que produce las políticas que impone la existencia de la deuda. Y lo hace en estilo claro y riguroso a la vez, desde una perspectiva de la economía que la lee en clave social y política.

RODRIGO FRESAN





PARA LEER A "CALVIN & HOBBES"

UN DIA PERFECTO PARA EL TIGRE DE



Desde 1987, "Calvin & Hobbes" –tira magistralmente escrita y dibujada por el estadounidense Bill Watterson– viene ganando incondicionales con ritmo de secta religiosa de éxito. A continuación, algunas claves para comprender el fenómeno, abrazar la fe, aprender a comunicarse con objetos inanimados y viajar a otros mundos que, como corresponde, siempre están en éste.

–¿Crees que nuestros destinos estén determinados por las estrellas? –pregunta Calvin.

–No –responde Hobber sin dudarlo un segundo.

–¡Oh! ¡Yo sí! –insiste Calvin.

–¿De veras? ¿Por qué? –pregunta ahora Hobbes.

–La vida es mucho más divertida cuando no eres responsable de tus actos –explica Calvin con sospechosa sabiduría de maestro zen.

Calvin es un chico que no puede tener más de ocho años.

Hobbes es su tigre de peluche.

Calvin y Hobbes están parados bajo todas las estrellas de una noche de verano en blanco y negro. Cuatro cuadritos.

LA DESEABLE IRRESPONSABILIDAD DEL SER. Se sabe –es ciencia– que hasta los dieciocho o veintiún años de edad las figuras legales de los códigos penales determinan que, sí, el hombre *no es responsable de sus actos.*

Así, *Calvin & Hobbes* funciona como una constante celebración de la irresponsabilidad o –si se lo prefiere decir de una manera más inocente– de ese mundo contenedor de tantos mundos que es la infancia.

En este sentido, *Calvin & Hobbes* es la más exitosa tira jamás escrita y dibujada a la hora de explorar el peligroso y apasionante mundo de la niñez sin las tramposas exageraciones que nos obligan a aceptar otros clásicos del género. *Calvin & Hobbes* no necesita apelar al surrealismo de *Little Nemo*, a la politización de *Mafalda* o al pseudopsicoanálisis de *Peanuts.*

La única "mentira" –mentira que nos demoramos en aceptar el tiempo que el ojo humano tarda en leer un cuadrito– es la de que Calvin mantiene apasionantes conversaciones y juegos con su tigre de peluche Hobbes. Hobbes existe por el simple hecho de que Calvin cree en ello. Y el poder de convencimiento de Calvin es tan grande, tan poderoso –conviene aclarar que Calvin, a diferencia del hombrecito Tate dirigido por Jodie Foster en *Mentes que brillan*, no es un *genio* pero, sí, es *genial*–, que de inmediato la posibilidad de un mundo sin un tigre de peluche que hable y se mueva es la más triste de todas las posibilidades para el lector.

Así, creer en *Calvin & Hobbes* como quien practica una religión es, en realidad, una de las formas más efectivas y gratificantes de volver a recorrer el universo del modo en que se lo imaginaba cuando no vacilábamos en mantener profundas conversaciones con nuestros respectivos tigres de peluche o con lo que fuera.

VARIACIONES CALVIN. Apenas se recorren unas cuantas tiras de *Calvin & Hobbes* –en la versión mexicana distribuida por Ediciones 1992 o en esa suerte de gigantesca biblia que configuran las 176 páginas de *The Days Are Just Packed*– se advierte que el corpus de la historia se concentra en un número inusitadamente pequeño de variaciones que se repiten una y otra vez sin por eso dejar de sorprender con la misma o mayor fuerza de la primera vez.

En *Calvin & Hobbes* –lo mismo ocurre con cualquier infancia– las situaciones se repiten y se refinan hasta alcanzar la versión definitiva... definitiva hasta la próxima tira porque bien sabido es que la infancia es una época en constante licuación donde los átomos se dividen sin ayuda por el simple placer de explotar.

En *Calvin & Hobbes* la repetición es la fuerza y así asistimos –una y otra vez– a (a) sinuosos diálogos de Calvin con su madre para que le permita comer más galletas y/o no bañarse; a (b) interrogatorios pseudocientificoides al padre y cuidados informes de su popularidad; (c) duelos apasionados con la chica que lo cuida –Rosalinda– y con la chica que ama –Susi– y con sus maestros que nunca lo comprenden; (d) lucha grecorromana con Hobbes a la hora de volver del colegio; (e) sentido análisis de los terrores nocturnos; (f) metamorfosis varias, "transformificaciones" y travesías galácticas de su alter ego, el astronauta Spiff; (g) teoría y práctica de catástrofes domésticas; y (h)– quizás el tramo más emocionante de todo el asunto, de toda la historieta– las profundas y filosóficas conversaciones entre Calvin y Hobbes colina abajo, a toda velocidad, o descansando contra el cálido tronco de un árbol. Es en estas ocasiones cuando Calvin –verdadero disparador de mantras, de haikus, de slogans contundentes– crece una y otra vez a pequeño Buda cuando, por ejemplo, llega a la inevitable conclusión de que "nunca te alcanza el tiempo cuando no haces nada".

Y así *Calvin & Hobbes* funciona como una breve historia de esa *nada* donde *todo* ocurre que es la infancia.

LEVANTAD, CARPINTEROS, LA TIRA DEL TEJADO. Si *Calvin & Hobbes* –como bien apuntara Marcelo Panozzo– reconoce un antecedente claro en el film *Harvey* (1950), dirigido por Henry Koster y protagonizado por un James Stewart resuelto a creer en un conejo de dos metros como faro espiritual hacia su iluminación privada; en la historieta de Bill Watterson abundan también las señales salingerianas, inevitables cuando se trata de seguirle los pasos a un niño imaginativo y veloz, de cerebro hiperkinético. De este modo y bajo este signo, no sería arriesgado afirmar también que *Calvin & Hobbes* funciona como una versión feliz y optimista de "El tío Wiggily en Connecticut", uno de los magistrales cuentos incluidos por Jerome David Salinger en *Nueve Cuentos,* donde el tema del "amigo imaginario" es presentado con sus colores más oscuros y terribles.



Afortunadamente, Bill Watterson –quien al igual que Salinger tiene expresamente prohibida toda explotación comercial de sus criaturas más allá del formato libro– ha dotado a Calvin de padres comprensivos que bordean la santidad aun cuando, por momentos, no vacilen en definir la paternidad como aquello que te hace "querer y abrazar y estrangular a tu hijo al mismo tiempo".

Afortunadamente, los piadosos mecanismos del *comic-strip* clásico impiden el crecimiento de los personajes. Nada sería más terrible que ver a un Calvin adolescente que ha olvidado a su tigre o a un Calvin que no le sigue la corriente a su hijo o un Calvin siempre eufórico y siempre trágico como Richard Gere en *Mr. Jones.*

Pero no. Afortunadamente, lo más probable sería que Calvin en su luna de miel, en la playa, mantuviera una apasionada conversación con una niña sobre los modales y costumbres de los tigres de peluche para después subir a su cuarto, sonreírle al rostro dormido de su flamante esposa y –final feliz de un día perfecto y de una vida irresponsable– pegarse el tiro del final con una Ortgies automática calibre 7.65.







